

LA ESQUIZOFRENIA SIMBÓLICA DE LO FEMENINO EN JULIÁN DEL CASAL Y GUSTAVE MOREAU

Emilio José Gallardo Saborido.

Escuela de Estudios Hispano-Americanos. CSIC. Sevilla.

Este trabajo indaga en un diálogo a tres voces, sostenido con tres lenguajes distintos: el de la pintura, el de prosa y el de la poesía. Una conversación que se inicia entre 1874-1876, fechas entre las que se data la creación de *Salomé danzante* y *La aparición*, cuadros de Gustave Moreau, y llega hasta principios de la década de 1890 (en ese mismo año aparece en *La Habana elegante* “Salomé” de Julián del Casal, que será agrupado con otros once poemas más en *Mi museo ideal: diez cuadros de Gustave Moreau*),¹ pasando por 1880, cuando sale de la imprenta *A contrapelo*, de Joris- Karl Huysmans. Nos estamos refiriendo a las éfrasis que de determinados cuadros de Moreau realizan tanto el poeta cubano como el novelista francés. En este proceso el tratamiento de ciertos arquetipos femeninos sufrirá modulaciones y reapropiaciones que los enriquecerán y harán más complejos.²

LA SALOMÉ DE HUYSMANS O LA MALDAD DINÁMICA

Si bien tanto Huysmans, por un lado, y Casal y Moreau, por el otro, se recrean en el desarrollo de la historia de Salomé, parece ser que la actitud moral que cada uno adopta ante su carga simbólica y su acción es bien diferente. Por un lado, Des Esseintes, decadentista amoral y protagonista de *A contrapelo*, contempla a la bailarina como la encarnación suprema de la *Luxure*, que en la traducción al español queda simplificada por el término *lujuria*; mientras que en el original francés aún los significados de lujuria y lujo. Montero explica este hecho como sigue:

El exceso de Salomé como símbolo de lujo y lujuria se representa en las joyas que se adhieren a la superficie de su piel [...]. En *A Rebours* [...] Salomé se convierte finalmente en la “belleza monstruosa”, que representa un nuevo origen divorciado de la tradición judeo-

1 Nos consta que, cuando Casal se decide a componer su poema “Salomé”, aún no había tenido la ocasión de contemplar su correlato pictórico. Sólo lo conocía a través de la descripción que Huysmans pinta en el capítulo quinto de su novela. Casal no tuvo nunca la oportunidad de ver nunca un original de Moreau. Algo que nos refiere así su amigo Manuel de la Cruz: “[Casal] conoce toda su obra [de Moreau] por la reproducción fotográfica y por los exaltados panegíricos de Huysmans” (Monner Sans, 1952: 52).

2 Aunque, por razones de espacio, aquí sólo repasaremos el tratamiento de las figuras de Salomé y Galatea, resulta interesante profundizar en las éfrasis que Casal hace de otras dos figuras antitéticas, evocadas también por Moreau, esto es: Helena de Troya vs. Venus Anadyomena. Para ello podrían consultarse los poemas de Casal “Elena” y “Venus Anadyomena”, y las pinturas de Moreau “Helena en las murallas de Troya” y “El nacimiento de Venus”. Asimismo recomendamos revisar los cuadros del simbolista que tratan el tema de las sirenas y el de Dalila, entre otros relacionados con la temática de este artículo.

cristiana, el origen histórico de la leyenda de Salomé, y se asocia a las “teogonías” del “Lejano Oriente” (Montero, 1993: 128).

Se trata de una nueva Helena que se pasea terriblemente bella, altiva y hierática, desdeñando al resto de los mortales y el daño que pueda causarles. A Des Esseintes la combinación que encarna la danzante, de lujo y lujuria, belleza y maldad le subyuga hasta el punto de considerarla como un emblema religioso, plena de belleza artificial. En fin, una parodia anti-cristiana (por oponerse frente a frente a las directrices castas y de mesura del cristianismo; por enfrentarse cara a cara a la cabeza del Bautista, que tanto se asemeja a la del Mesías; por el mismo hecho de ser mujer, etc.). Pero además conlleva una apuesta por una nueva concepción de la experiencia religiosa. Los pilares del nuevo credo coinciden en gran parte con los del *arte por el arte*, exacerbados hasta la negación de la ética en beneficio de la estética y de la pasión (benéfica, o maligna, como en este caso) en contra de la razón y la moderación.

Salomé es un símbolo dinámico, que en su danza, llena de reflejos de pedrería preciosa mezclados con fugaces vistazos de retazos de carne, pone en escena la violencia y magnificencia del ideal de la “Belleza maldita”, como la define el mismo Huysmans. Pero el vórtice malvado que encarna Salomé en sus contorsiones y giros se detiene por el profundo impacto que provoca la aparición de la testa decapitada. Hasta entonces el conflicto de fuerzas no había existido (con la excepción del choque entre Salomé y Herodes cuando ésta le pide que le sirva en bandeja la cabeza del Bautista y aquél se niega en principio, para acceder al poco. De todas formas este episodio no aparece recogido ni por Casal, ni por Moreau). Ahora surge un poderoso antagonista que será capaz de dar un nuevo sentido al movimiento de Salomé: se pasará de la danza horripilantemente bella a la huida, la cual no conduce nada más que al estatismo final, esto es, al del encarcelamiento de la hija de Herodías.

LA ENEMIGA CONCUSPISCENTE: LA SALOMÉ DE MOREAU Y CASAL

Por más que sea ya un tópico hablar del “pagano Moreau”, no podemos dejarnos llevar por esta afirmación, ya que a la primera de cambio nos topamos con declaraciones como las que el pintor emitió para explicar el significado de la Salomé de *La aparición*: “representa la mujer eterna y el símbolo de un terrible futuro que aguardan a quienes subordinen sus ideales a la sensualidad y a la indiscreción” (Hofstätter: 1980, 95). Con esto no queremos decir que Moreau fuese un perfecto seguidor de la fe cristiana, pero lo que sí puede colegirse de su obsesión por la temática sagrada (cristiana o grecolatina, o la confusión de ambas) es una intensa preocupación por desvelar las relaciones de lo humano con la divinidad y la esencia de esta misma.

Si repensamos ahora la exégesis de la obra de Moreau, podríamos apreciar que quizás el autor no está hablando como un moralista cristiano, que ataja cualquier manifestación de lascivia o impudicia. Más bien, la condena de Moreau se dirigiría contra el dominio de lo Material, en contraposición con lo Ideal, lo Espiritual, lo Trascendental. Esta última categoría no tiene por qué coincidir con las prédicas del cristianismo, sino que es susceptible

de revelarse en manifestaciones religiosas (o literarias) de distinta índole. De este modo, la carga simbólica de la cabeza de Juan Bautista se expandiría dado que representaría una fuerza celestial que no se ciñe a una religión en particular, sino totalizadora.

En cuanto a Casal, parece ser que en este aspecto su sensibilidad coincidía más con la de Moreau que con la de Huysmans. De hecho, la escena de la huida de la Salomé derrotada es un añadido propio. Además, de su interés por la elevación trascendental cristiana dan testimonio citas como las siguientes:

Tal es, ¡oh, Dios!, el alma que tú has hecho

Vivir en la inmundicia de mi carne,

Como vive una flor presa en el cierno.

[...]

Una religión como la católica, que ha inspirado grandes obras, en todos los tiempos, no puede morir jamás. Apoyada en sólidas bases, se levantará radiante como faro luminoso, en la noche de la vida, deshaciendo las nieblas que flotan en el aire y mostrando el camino de la playa a los naufragos desesperados. (Clay Méndez: 1979, 53-54)

Añadamos a todo esto otro ejemplo: el elevado panegírico que dedicó a la castidad, donde exclama: “¡Oh, blanca Castidad! Sé el ígneo faro/ que guíe el paso de mi planta inquieta/ a través del erial de las pasiones” (Casal, 2001: 145). Visto esto, ¿qué sentimientos podía inspirarle a Casal la lúbrica Salomé, sino los de desprecio y desazón?

LA CONSTRUCCIÓN AGÓNICA

Que tanto las pinturas de Moreau a las que aquí nos estamos refiriendo como los correspondientes poemas de Casal guardan una relación secuencial es algo que salta a la vista, pero que la construcción del momento final al que conduce la secuencia se lleva a cabo a través de una serie de antítesis puede que no se nos muestre tan claramente en un primer momento. La tradicional fórmula de la dialéctica hegeliana queda en los poemas de Casal un tanto coja. Pues si bien tenemos una tesis (Salomé) y una antítesis (la cabeza del Precursor), la fuerza de este segundo elemento impide que se llegue a un consenso sintético. Todo conduce al momento del *agón* trágico y a su resolución por imposición de la aparición sobre la bailarina. Pero antes de llegar a este momento final, vemos cómo ambos creadores se esfuerzan por lograr una tensión climática ayudándose, entre otros elementos, en las antítesis:

Los dos artistas, muy de acuerdo con el sentir modernista, intentan alcanzar lo Absoluto huyendo de la realidad inmediata y refugiándose en paraísos artificiales, lejanos y exóticos. O sea que nos trasladamos a la antigua Judea y, dentro de ella, a un lugar tan significativo como el palacio del tetrarca Herodes. Además este espacio ha sido reconstruido imaginativamente a través de un pastiche de estilos (bizantino, hindú, musulmán, etc.). El edificio es el recinto perfecto para albergar a una Salomé que, a su vez, se adorna eclécticamente. No sería muy arriesgado concluir que, de esta forma, obtenemos una hiperbólica caja de música, uno de los fetiches modernistas.

Pero es que Moreau da un paso más allá en su intento por ponernos en contacto con el misterio de lo Sublime, y en *La aparición* tenemos que “la escena ha cambiado en un sentido fantasmal; el espacio está bañado de una luz dorada, los contornos de la habitación se destacan fantasmagóricamente con un dibujo claro” (Hofstätter: 1980, 90-91). Casal, por su parte, sabe captar muy sabiamente este ambiente de imprecisión haciendo uso de dos recursos:

a) En *Salomé* se utiliza el humo del incienso para conseguir esos contornos vagos:

“En el palacio hebreo, donde el suave/ Humo fragante por el sol deshecho,/ Sube a perderse en el calado techo/ O se dilata en la anchurosa nave”.

b) En *La aparición* ese mismo efecto se logra al atenuar una nube los rayos solares que penetran en el recinto: “Nube fragante y cálida tamiza/ El fulgor del palacio de granito,/

Ónix, pórfido y nácar”.

En Herodes observamos de inmediato los efectos que estas circunstancias originan. Si en la primera composición se halla “como adormido por canciones de ave”; en la segunda, “Infinito/ deleite invade a Herodes”. En él se aúnan dos de los estados que los respectivos creadores quieren transmitir a su público: la ensoñación fantaseadora y el goce.

Añadamos a esto que en las representaciones pictóricas existen otros dos elementos opuestos que cumplen la función de crear un determinado ambiente: el color blanco que inunda el primer cuadro, el cual es sustituido por el dorado en el segundo. Si *Salomé danzante* transmite dinamismo, esplendor sensual y la plenitud de la figura de la bailarina; en *La aparición* prima el estatismo y la tensión desafiante de ambos bandos. Tengamos en cuenta un dato significativo, que, si bien en la composición final la expresión de Salomé parece de “apasionada indiferencia” (Hofstätter: 1980, 95), anteriormente Moreau realizó “un dibujo a lápiz [donde] Salomé se muestra horrorizada a la vista de la *aparición*” (ibíd.).

En cuanto al blanco, jugaría el papel de llenar la escena de suntuosidad y deslumbramiento, a la par que asocia a Salomé con un concepto de pureza, pero pureza contaminada. En efecto, su piel es casi translúcida y, además, su principal atributo es un loto. ¿Pero cómo se puede compaginar esto con la naturaleza intrínsecamente perversa del personaje? Salomé es pura en cuanto que es virgen, doncella, de ahí que pueda portar un loto que, como recuerda Zaldívar (1974, 143): “encontramos que se identifica al *centro místico* y tiene las mismas connotaciones que la rosa en occidente, entre ellas la que nos interesa, Rosa Mística, aplicada a la Virgen María, como arquetipo de la inocencia y la castidad”. Lo que ocurre es que la construcción de la bailarina se lleva a cabo a través de la parodia: lo bello es horrible; lo blanco, negro; lo puro, impuro; etc. De ahí la esquizofrenia simbólica del loto a la que luego nos referiremos.

En *La aparición* la tonalidad que más resalta es el dorado que ilumina la gloria resucitada del Precursor. Los rayos procedentes de la cabeza hacen retroceder a las tinieblas y se enfrentan a la desnudez de Salomé. Aparte del dorado, también es de vital importancia en el juego cromático la utilización del rojo de la sangre que gotea sobre “el marmóreo pavimento”, como dice Casal. Éste nos impide olvidar el horror del crimen cometido.

La aspiración casaliana de recrear las pinturas llega a querer transmitirnos una serie de sensaciones que son propias de distintos sentidos. Nos acabamos de referir a aspectos relacionados con la visión, pero el oído también entra en juego. Confrontemos dos series de versos de los diferentes poemas: “[con veste brocado]/ Estrellada de ardiente pedrería,/ Al dulce son del bandolín sonoro,/ Salomé baila [...]” (de “Salomé”); o: “[La rojiza]/ Espada fulgurante inmoviliza/ Hierático el verdugo, hondo grito/ Arroja Salomé frente al maldito/ Espectro que sus miembros paraliza” (de “La aparición”).

En la primera composición, marcada por la sensualidad -como hemos dicho-, nos embriagamos con el suave tañer del bandolín; mientras que en la segunda se nos transmite el sobresalto que produce la aparición a través del grito de Salomé. A cada uno de estos sonidos se asocian además dos personajes secundarios: la intérprete de música y el verdugo, quien poco antes ha rebanado el cuello del Precursor. En cuanto a la primera, Casal, inteligentemente, ha resaltado su función a la vez que obvia la presencia del verdugo en la primera escena. De hecho en el cuadro el verdugo aparece, misterioso y hierático, en un plano menos secundario que el de la tañidora.

Por si quedaba alguna duda de la autoría material del crimen, Casal asocia, a través del adjetivo *rojiza*, la espada del verdugo con las *gotas carmesíes* que manan de la cabeza decapitada. De nuevo, el cubano destaca una figura que en Moreau aparece distanciada y oculta en la oscuridad. Quizás esto se debe a que Moreau ya dejó ver bien a las claras el personaje del verdugo en *Salomé danzante*, y en *La aparición* prefiere no distraer la atención del espectador para que se concentre en los dos protagonistas.

En definitiva, la oposición se basa en esta ocasión en la confrontación entre el bandolín y su tenue música, y su transmutación en la espada, asociada a la destrucción y al grito. Si nos fijamos atentamente en los cuadros, observaremos que ambos instrumentos tienen en común la verticalidad, el ser más largos que anchos. El bandolín apuntaría así hacia una elevación sensual, mientras que la espada conduciría al clímax criminal.

No deja de ser significativo que la figura de Salomé aparezca, tanto en las pinturas como en los poemas, primero engalanada con los vestidos y joyas más suntuosos y, acto seguido, al concluir la danza, casi desnuda completamente. La razón más perentoria para este cambio es que parece natural que, tras bailar la danza de los siete velos, Salomé se halle en este estado de semi-desnudez. Pero no hemos de olvidar las coordenadas artísticas en las que nos movemos, esto es, las del simbolismo. Desde este punto de vista interpretativo, Salomé se nos presenta como un *artefacto* creado para el engaño. Existe una arraigada corriente misógina que defiende que la mujer es peligrosa por bella y que su apariencia deliciosa no esconde sino una horrible esencia. Aunque quizás nuestros autores no quisieran dirigir su diatriba específicamente desde este punto de vista misógino, porque Salomé trasciende la simple asociación de mujer/maldad, sí que aprovechan este recurso para sus intereses. De este modo, la desnudez de la bailarina significa algo más, esto es, se nos descubre el auténtico ser de ella, y esto a la par que aparece la cabeza del Precursor. En este momento, las joyas se acaban metamorfoseando en las gotas de sangre que se derraman de la cabeza del Bautista. Así se concluye que los auténticos objetos de valor son esas gotas, frutos del martirio y la aspiración a lo Trascendental.

Al comparar la posición del cuerpo de Salomé en los dos cuadros, vemos que parece que apenas se ha movido. Lógicamente entre una estampa y otra se ha sucedido el baile. Esto, unido a la aparición, hace que el significado del gesto del brazo izquierdo sea muy distinto en una y otra pintura. Al principio, apunta confiado hacia el frente, dando inicio a la danza. En un segundo momento, en cambio, cumple la función de señalar impresionado a la cabeza degollada.

Finalmente, hemos llegado al punto donde se produce la antítesis máxima. En ésta se oponen los dos grandes emblemas de Salomé y el Bautista: el loto y la cabeza degollada. La significación del loto es bastante escurridiza y de una complejidad esquizofrénica, pero si unimos dos de los significados atribuidos al loto (su carga fálica y su calidad de objeto de veneración), obtenemos un resultado sorprendente. Esto es, se instituye como símbolo de una nueva religión regida por la pasión y el desenfreno. Lo que ocurre es que despista, al igual que las joyas, su candor y su asociación con el misticismo. Recordemos que la figura de Salomé se construye a través de la parodia y la falsa apariencia. Y es en este terreno de la religión de las bajas pasiones donde se siente a gusto el personaje de Des Esseintes. Un ser dominado por la concupiscencia y aterrado por el fantasma de la sífilis que erige como diosa suprema a una encarnación de la Histeria y la *Luxure*, es decir, a Salomé.

Algo que acerca la interpretación de Huysmans y la de Moreau/Casal es que todos intentan huir de la realidad abrumadoramente cotidiana propia del positivismo y la era del maquinismo. Pero, a diferencia de Des Esseintes, el cubano y el pintor parisino pretenden encontrar la trascendencia yendo más allá de las posibilidades que este mundo les puede deparar; intentan alcanzar una supra-realidad. De ahí que su adalid sea la cabeza del Bautista. No obstante la filiación cristiana y la apuesta decidida por esta opción –la que representa Juan– se muestran más claramente en el poema que en el cuadro porque, en el primero, Salomé huye derrotada; mientras que en el segundo la tensión no se acaba de resolver en ese momento (sin embargo, sí podremos presenciar cómo acaba el encuentro en otra pintura de Moreau, esto es, *Salomé en prisión* (1873-1874).

Puestas así las cosas, en la sublime testa se encarnan la aspiración al ideal trascendente, gozoso y radiante, pero también doloroso, porque la vía que conduce hacia lo Absoluto pasa por el sufrimiento y por desdeñar las apetencias mundanas. El poeta y el pintor se reconocen así en una figura que los aúna: la del mártir.

GALATEA O DE LA BELLEZA QUE INTENTÓ APACIGUAR BESTIAS

Hasta ahora nos hemos paseado sólo por una de las galerías del *museo* casaliano: la de los horrores. Pero el recinto es mucho más amplio y en este momento nos toca deleitarnos con las encantadoras carnes rosadas de Galatea. Uno de los aspectos de la doctrina platónica (posteriormente retomado y retocado por los neo-platónicos) hacía referencia a la posibilidad de alcanzar el mundo supremo de las Ideas, no a través del conocimiento liberador de las profundidades de la caverna, sino a través del amor. El objeto amado nos llevaría a experimentar un sentimiento que anhela alcanzar lo sublime, que se muestra hambriento de trascendencia. Si todo esto que venimos diciendo bien se puede vivir desde la experiencia

individual, es decir, un amado particular y una amada concreta; existen además personajes simbólicos que ejercerían este papel de modo que tenga una repercusión colectiva. Esto es, resulta imposible no enamorarse de Venus o de Galatea porque son encarnaciones de la perfección femenina, representantes de su ideal.

Recordemos ahora unas palabras de Hofstätter que nos parecen especialmente acertadas: “La cueva nos da la impresión de un joyero de corales y orquídeas en cuyo aromático cojín aparece engarzada la preciosa muchacha. También se ha comparado la cueva con un tabernáculo, y a Galatea, con el santísimo Misterio” (1980: 83).³ Resulta atrayente la idea de comparar a Galatea soñando en su gruta con la de una muñequita encerrada dentro de una cajita ricamente ornamentada. A fin de cuentas sería otra plasmación del gusto modernista por las miniaturas y la poeticidad del espacio reducido. Si recordamos, al referirnos a Salomé comentábamos que podría compararse con una bailarina de caja de música. En esta ocasión se trata de algo parecido, sin embargo el espíritu de la primera rezumaba el fragante hedor de la malignidad y el de Galatea rebosa de la pureza del agua. En cuanto a la comparación gruta-tabernáculo sagrado, Galatea-santísimo Misterio se puede decir que la idea de fondo permanece inalterada porque, si bien nos conduce a un paradigma religioso distinto, lo ansiado sigue siendo la perfección, la Belleza, lo trascendente, ya se halle en el mundo de las Ideas o en el Cielo cristiano. Incluso podríamos ir más allá con el paralelismo y establecer una relación entre Galatea y la Virgen María, y esto porque ambas representan un medio para llegar al *sumum*. Como reza la antigua doctrina cristiana, la Virgen es un *acueducto* que nos acerca las aguas del Señor. En este caso, la comparación se estrecha si tenemos en cuenta la naturaleza de ninfa de Galatea, la cual la acerca a lo marino, a lo acuático.

En un primer momento, parece que el poder de la belleza va a domeñar la brutalidad del Polifemo, representación de la brutalidad, lo feo, lo zafio. Nos referimos al momento del primer terceto donde leemos que el cíclope ante la contemplación de la hermosa ninfa “olvida su fiereza, el vigor pierde”. Pero en seguida advertimos que la reacción a la postre será otra muy distinta. En los cuadros de Moreau sobre este tema queda bien patente que quien mira, el que escudriña la figura de Galatea es Polifemo, mientras que Galatea *mira* hacia dentro, sueña probablemente con su amado. Ella se eleva mediante la idealización del sueño, mientras que Polifemo ahonda en su perpetua ansia de concupiscencia; siempre obcecado por lo material, sin poder experimentar el placer de *soñar* con el ideal. En efecto, la contemplación no le conducirá a la Idea, sino a la lujuria: “Y mientras permanece, absorto y mudo,/ Mirando aquella piel color de rosa,/ Incendia la lujuria su ojo verde”. No es capaz de dar el salto hacia el goce de lo inmaterial de ahí que, al ver su carnal deseo frustrado, recurra al asesinato como única solución barajable por un espíritu tan atroz como el suyo.

CONCLUSIÓN: LA MUJER, SU ESQUIZOFRENIA SIMBÓLICA Y EL FALOCENTRISMO

Poco se podrá oponer a la afirmación de que la mujer, en cuanto a símbolo, se define, entre otras cosas, por su esquizofrenia representativa, es decir, que conviven multitud de

³ Aunque con el título de *Galatea* se conservan dos composiciones significativas de Moreau, una de 1880 y otra de 1896, aquí nos referiremos preferentemente a la primera.

facetas en su seno. De esta manera se podría explicar el hecho de que, como aquí hemos visto, sirva de medio adecuado para encarnar la maldad suprema y la belleza-bondad ideal. Sin embargo, estas interpretaciones reafirman una visión de la mujer que tiende a encasillarla en estereotipos en, no pocas ocasiones, contradictorios: la rubia vs. la morena, el demonio vs. el ángel, la monja vs. la puta, etc. Aunque en el caso de los artistas tratados este punto no se aprecie tan crudamente como en otras ocasiones, ya que no podemos olvidar que nos movemos en las coordenadas estéticas del Simbolismo y que la base son personajes míticos o casi legendarios, sí que le llega a afectar esta concepción falocéntrica de la mujer.

En buena parte, la liberación femenina se ha llevado a cabo a través de pergeñar personajes literarios que gozaban de una autonomía propia y que se podían afianzar en el mundo sin tener que responder a manidos estereotipos o estar bajo la tutela de ningún varón. Lorca, Woolf, Simon de Beauvoir, la primera Rosario Ferré, etc., muchos han sido los autores que han contribuido al nacimiento de un ser autónomo, liberado, exorcizado y que encara el futuro desde la superación de las dicotomías que la encasillaban. Así, contemplando a la mujer como un ser complejo, con sus lados oscuros y sus contrapuestos luminosos, salvamos la trampa del Fallo, que pretende imponer visiones monolíticas de las mujeres, encasillarlas bajo dos signos opuestos y completamente herméticos. Por lo tanto, ni vírgenes, ni putas, complicadamente: mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

- Cabrera, R. Ma.: *Julián del Casal. Vida y obra poética*. Nueva York, Las Américas, 1970.
- Casal, J. del: *Poesía completa y prosa selecta*, Madrid, Verbum, 2001.
- Clay Mendez, L. F.: *Julián del Casal. Estudio comparativo de prosa y poesía*. Miami, Universal, 1979.
- Dijkstra, B.: *Ídolos de perversidad*, Madrid, Debate, 1994.
- Figueroa, E. (ed.): *Julián del Casal. Estudios críticos sobre su obra*. Miami, Ediciones Universal, 1974.
- Hofstätter, H. S.: *Gustave Moreau*, Barcelona, Labor, 1980.
- Lezama Lima, J.: "Julián del Casal", *Analecta del reloj, Obras completas*, vol. 2, México, Aguilar, 1977.
- Monner Sans, J. Ma.: *Julián del Casal y el Modernismo hispanoamericano*, México, El Colegio de México, 1952.
- Montero, Ó.: *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Ámsterdam, Rodopi, 1993.
- Villena, L. A. del: "El camino simbolista de Julián del Casal", en Jiménez, J. O. (ed.): *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979.
- Zaldívar, G. (ed.): *Julián del Casal, estudios críticos sobre su obra*, Miami, Universal, 1974.